

Territorios desterritorializados: imaginarios de la Ciudad de México en Jordi Soler

Fabrice Gansbeke y Dagmar Vandebosch
KU Leuven (Universidad de Lovaina)

Espacios urbanos y territorialidad

El crecimiento de las grandes ciudades, megalópolis o megaciudades, en las últimas décadas, así como los problemas ambientales, urbanísticos, sociales y de seguridad que este crecimiento conlleva, ha provocado un interés sostenido por el espacio urbano en diferentes disciplinas como la sociología, la geografía, pero también en la literatura. Estas teorías suelen destacar el carácter fragmentado (García Canclini 1997) o incluso fracturado (Koonings & Kruijt 2007) de las grandes ciudades. Al afirmar que “el ideal de orden se ha fragmentado” en la ciudad postmoderna, Nanne Timmer (2013: 7) hace referencia a la que sigue siendo una de las obras fundacionales para los estudios urbanos, a saber *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, de Michel de Certeau. La mayoría de los estudios contemporáneos se distancian en buena medida de de Certeau, alegando que su visión dicotómica del espacio, que opone una noción “planeada” o “panóptica” de la ciudad a unas prácticas del espacio, ha perdido su pertinencia al dejar de existir aquella ciudad ordenada (Grabner 2013: 176). No obstante, estos mismos estudios se siguen apoyando en muchos de los conceptos y cuestionamientos propuestos por el estudioso francés, como los del orden y del poder sobre el espacio. La obra de Néstor García Canclini puede ilustrar esta recepción ambivalente de de Certeau. Por una parte, el antropólogo y pensador argentino, al igual que el filósofo francés, se propone hablar del espacio urbano a partir de la relación que sus habitantes construyen con él –una concepción que se podría clasificar bajo lo que Lindón, Aguilar y Herniaux han llamado “la concepción del espacio vivido-concebido” (2006: 11) – y se interesa por la relación entre “totalizaciones y destotalizaciones” (Lindón, 2007: 90). Por otra parte, se muestra consciente

de que “no podemos conocer la totalidad de lo real y que las principales epistemologías contemporáneas desconfían de las visiones totalizadoras” (*ibíd.*) e insiste en la imposibilidad de una visión de conjunto en la ciudad (post)moderna. Esta imposibilidad lo lleva a interesarse por la constitución imaginaria de la ciudad, centrándose en los ‘imaginarios’ o elaboraciones simbólicas de lo observado, contruidos por los habitantes urbanos a fin de compensar la perspectiva siempre parcial sobre la ciudad.

Apoyándose en las entonces recientes ideas de Foucault sobre el poder y la disciplina de Certeau estudiaba en su libro de 1980 las prácticas o tácticas cotidianas y antidisciplinarias utilizadas por los consumidores para ofrecer resistencia a un sistema de producción de orden, disciplina y poder. Introdujo a este efecto algunos conceptos y distinciones que resultarían fundamentales para los estudios del espacio en su dimensión social, como la pareja conceptual lugar – espacio, correspondiendo aquél con el orden y la “ley del propio” y éste con el “lugar practicado” (1990: 173). Otro binomio influyente es el que opone “estrategias” y “tácticas”:

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre (1990 : XLVI).

En la definición de ambas parejas conceptuales, de Certeau recurre al concepto del ‘propio’ (*le propre*), es decir un lugar ‘aislable’ del contexto que ofrece una garantía de estabilidad e identidad y se apoya en una base esencialmente institucional. Los sujetos desprovistos de poder, en cambio, carecen de lugar ‘propio’; sus tácticas consistirán en la ‘apropiación’ de lugares ajenos, convirtiéndolos en espacios.

En lo que sigue, nos proponemos examinar cómo han evolucionado el concepto de lo ‘propio’ y otros conceptos relacionados, como la ‘apropiación’, en las décadas posteriores a la

publicación de *L'invention du quotidien*, en las cuales, como hemos indicado arriba, el poder se ha ido desinstitucionalizando y dispersando hasta tal punto que en los estudios urbanos contemporáneos el espacio de las grandes ciudades se asocia predominantemente con el caos y la fragmentación. Recurriremos para ello al concepto de 'territorio', concebido por Rogério Haesbaert como una "relación de dominación y apropiación sociedad-espacio". En efecto, para este geógrafo humano, "cada grupo social, clase o institución puede 'territorializarse' a través de procesos de carácter más funcional (económico-político) o más simbólico (político-cultural) en la relación que desarrollan con 'sus' espacios, dependiendo de la dinámica de poder y de las estrategias que están en juego" (Haesbaert, 2011: 81-82).

La megalópolis contemporánea se suele considerar como un lugar de desterritorialización. En su entrevista con Alicia Lindón, por ejemplo, García Canclini describe las grandes ciudades como "conjuntos habitacionales, y conjuntos de viaje, de trabajo y de circulación, físicamente delimitados hasta cierto punto. Por otro lado, son conjuntos comunicados por redes invisibles, *deslocalizadas, con bajo arraigo territorial*" (Lindón, 2007: 92; el énfasis es nuestro).

Manuel Delgado, en *El animal público*, sigue una línea similar cuando define la ciudad como "una forma radical de espacio social, escenario y producto de lo colectivo haciéndose a sí mismo, un territorio desterritorializado en el que no hay objetos sino relaciones diagramáticas entre objetos, bucles, nexos sometidos a un estado de excitación permanente" (Delgado, 1999: 45).

Más en particular, analizaremos los territorios urbanos en dos obras de Jordi Soler en las que el espacio urbano contemporáneo, y más específicamente el de la Ciudad de México, desempeña un papel importante, a saber *Bocafloja* (1988) y *Nueve Aquitania* (1999). Puesto que estas novelas no se desarrollan única ni predominantemente en el espacio público, que ha sido el foco principal de los estudios urbanos, centraremos nuestra atención en la relación entre éste y los espacios privados y/o domésticos en ambas novelas. La Ciudad de México tal

como aparece en las dos obras efectivamente parece ser un lugar en el que resulta difícil construir un espacio con valores territoriales estables. Incluso los personajes que más intentan adoptar *posiciones* fijas e inmóviles –tanto en un sentido físico-geográfico como en un sentido más simbólico o figurado de la palabra– son los que en mayor medida ven desestabilizadas estas posiciones. En ambas obras, los espacios privados, y particularmente la casa –el territorio simbólico por antonomasia– pierden sus connotaciones territoriales. No obstante, el impacto de esta desterritorialización sobre los personajes y su relación con el espacio urbano, así como su función narrativa en las novelas, es muy diferente en los dos textos.

Bocafloja se desarrolla en algunos lugares de la Ciudad de México que, por lo menos a primera vista, se podrían considerar como ‘propios’ en el sentido que de Certeau confiere a este término, a saber lugares institucionales o privados relacionados con el poder económico y mediático. También los espacios públicos presentes en la novela, escenarios de los recorridos del personaje Morgana por el D.F., esbozan un territorio bastante definido y limitado, no tanto en términos geográficos, sino sobre todo a nivel socio-económico, pues ella se desplaza preferentemente por los barrios más céntricos y acomodados de la ciudad. La cartografía de la Ciudad de México en *Bocafloja*, por tanto, tiene mucho de lo que García Canclini denomina la ‘ciudad diseminada’, “una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea de dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos” (García Canclini 1997: 82). Según apunta este autor, la megalópolis contemporánea se ha vuelto demasiado grande para ser experimentada en su conjunto, y cada uno de sus habitantes termina por centrar su experiencia de la ciudad en torno a unos recorridos limitados. Esta imagen fragmentada del D.F. se ve contrastada en la novela por la de una permanente bruma tóxica que cubre la ciudad. La omnipresencia de este peligro –tanto en un sentido literal como simbólico– inmanente pero no tangible, otorga a la novela una atmósfera oscura, negra y siempre indefinida.

Nueve Aquitania, en cambio, traza un retrato más rudo de la capital mexicana enfocando, además de los problemas ambientales (la contaminación atmosférica y las nubes de ceniza procedentes de los volcanes), la precariedad de la vida, la incompetencia gubernamental, la corrupción y sus consecuencias (la inseguridad; la pobreza extrema). Esta novela se construye también sobre el contraste entre las capas sociales más potentes, particularmente las altas finanzas y el mundo de los negocios, por una parte, y el mundo de los más desfavorecidos, por otra. Si en *Bocafloja* varios personajes siguen cultivando la idea de un centro fijo y estable, una idea que luego es deconstruida por la trama hasta deshacerse por completo al final del libro, en *Nueve Aquitania* predomina desde el inicio la imagen de la ciudad como un espacio incontrolable dentro del cual uno no puede más que adaptarse de la mejor manera posible. Esta oposición también se refleja en la forma narrativa: en *Bocafloja* la narración parece seguir una organización lógica que solo hacia el final se pone en duda, mientras que *Nueve Aquitania* es una novela altamente fragmentada y desorganizada. En lo que sigue, demostraremos que, si se puede leer *Bocafloja* como el relato de la desestabilización de lo aparentemente estable, *Nueve Aquitania* representa más bien la búsqueda de cierta sistematización en un entorno profundamente caótico.

***Bocafloja*: difusión e inversión de las relaciones de poder**

Johny Bocafloja, el personaje que dio su nombre al debut de Soler, es un personaje que cree estar en el centro del mundo, y cuya posición se va desmoronando progresivamente. Es locutor de radio en *Radio Ántrax*, una emisora para jóvenes en la que Bocafloja presenta un programa matinal de música –predominantemente el rock alternativo británico y estadounidense de los años ochenta– que incluye intervenciones telefónicas de los oyentes. Desde su posición aislada en la cabina de radio, Bocafloja adopta una actitud de autoridad y poder que el narrador pone de relieve al referirse repetidamente a él como “la estrella”; en efecto, el personaje se comporta como si el mundo entero girase alrededor de él. Su asistente,

el operador de la consola, por ejemplo, no tiene más remedio que “meterse en su frecuencia para tratar de interpretar sus deseos, que se [manifiestan] con una carnada completa de señas desde el otro lado del vidrio” (BF: 18). Pero Johnny experimenta su mayor sensación de poder en la relación con su audiencia: en las múltiples llamadas telefónicas que recibe, invariablemente es él quien conduce la conversación, quien decide si corta la conexión, y en qué momento (BF: 19-20; 36-38; 82-83), quien sugiere a una joven oyente que falte a la escuela (BF: 13) o ridiculiza públicamente a un oyente que lo había criticado (BF: 58-59). Su actitud hacia las mujeres tiene fuertes rasgos de machismo: suele dirigirse, por ejemplo, a sus interlocutoras mediante apelativos denigrantes como *muñeca* o *niña*.

La primera imagen que se construye así de Bocafloja es la de una especie de Dios en su universo, quien habla a la ciudad desde lo alto, se entera de, e influye en lo que ocurre en ella. Como el vigilante en Foucault, quien ve a todos los prisioneros desde la torre central, Bocafloja se imagina en un espacio céntrico desde el cual se emiten ondas radiofónicas que forman una red invisible que cubre y engloba la ciudad entera, con la cual además interactúa por teléfono. Para expresarlo en términos de de Certeau, Bocafloja se retrata en las primeras páginas de la novela como un sujeto de voluntad que, desde una posición institucional de poder y un espacio que puede ser considerado como uno ‘propio’, establece relaciones *estratégicas* con el exterior.

Néstor García Canclini ha llamado la atención sobre el lugar hasta cierto punto panóptico que ocupa la radio en la sociedad urbana actual. Como otros productos de la “industrialización de las comunicaciones”, la emisión radiofónica puede simbolizar, en su opinión, un intento de restitución de la visión de totalidad que se ha perdido con la expansión inmensurable de las ciudades modernas. El mismo autor insiste, sin embargo, en que no deja de ser ilusoria esta visión:

[E]l helicóptero que recorre diariamente la megalópolis y transmite por los canales de Televisa nos cuenta cada mañana cómo está la ciudad, dónde hubo

choques, por dónde no hay que circular. Eso también lo podemos escuchar por radio, en México y en otras ciudades. Es un simulacro, hacen como que nos están diciendo cómo es la ciudad vista desde arriba, casi como Dios. (García Canclini, 1997: 82-83).

De manera semejante, en la novela de Soler las llamadas de una oyente que se presenta como Morgana pondrán de manifiesto que el lugar seguro y ‘omnipotente’ que Bocafloja se construye no es más que una utopía. Durante estas conversaciones telefónicas, Morgana le cuenta sus vivencias con Orson, un pintor misógino y ajeno al mundo que la trata de manera poco respetuosa. Poco a poco se produce una inversión de las relaciones de poder, pues ya no es el locutor de radio quien lleva las riendas y ejerce el dominio de la palabra, sino una de sus oyentes. En efecto, Johny abandona su lugar de dominio para inclinarse ante una especie de hechizo, mientras que Morgana, como veremos más adelante, usa su poder para manipular a su interlocutor.

Otro elemento que, de manera más sutil, desafía la posición central de Bocafloja es la ‘bruma tóxica’ que cubre la Ciudad de México, que oculta el sol, reduce la visibilidad y cuyos componentes químicos corroen a los organismos. La niebla invariablemente ocupa un lugar destacado en los programas radiofónicos de Bocafloja, ofreciéndole un pretexto grato para largas diatribas retóricas. No obstante, en el libro cobra también una significación simbólica, pues la bruma que carece de centro y envuelve la ciudad como un velo difuso, no tangible y no controlable, representa una amenaza a lo estable y lo conocido; evoca la imposibilidad del control total.

El efecto de desestabilización de la posición dominante del personaje Bocafloja se ve aumentado por un vuelco de la trama hacia el final del libro, cuando se revela que los episodios sobre Morgana y Orson son invenciones de otro personaje, Anastasia Golman: la esposa de un magnate quien, tras asesinar a su marido y depositar su cuerpo en la cisterna de su casa, se inventa una identidad y un pasado nuevos en sus conversaciones telefónicas con

Johny Bocafloja. La manipulación por medio de la palabra no ocurre pues únicamente entre los personajes, sino que también afecta al proceso de interpretación de parte del lector. La metáfora de la bruma simboliza entonces también el fracaso del punto de vista panóptico a nivel textual: durante largo tiempo, se invita al lector a considerar las historias de Johny, Morgana, Orson y Anastasia como líneas narrativas paralelas; sólo al final del texto éste puede distinguir con claridad las relaciones entre los personajes y los niveles narrativos. En realidad, la desestabilización de la interpretación empieza con la intrusión de la voz de Anastasia/Morgana en el ‘territorio’ de Bocafloja, por causa de la que éste queda “encantado” (BF: 21) y pierde gradualmente su posición de control. Desde el inicio de la novela, empezando por el título, se induce al lector a considerar a Bocafloja como protagonista de la novela. La introducción del personaje de Morgana, en cambio, inicia un proceso gradual a través del cual se desplaza el centro de la narración y Bocafloja se convierte cada vez más en oyente pasivo de la verdadera protagonista: una de sus oyentes, que se presenta como Morgana pero que luego será identificada como Anastasia Golman.

Movilidad y territorialidad en *Bocafloja*

Anastasia Golman es sin duda el personaje que adopta la postura más ambivalente hacia valores como el hogar y el arraigo espacial. La carrera internacional prominente de su marido Antonio les proporciona a los Golman una gran prosperidad económica, por lo que Anastasia no tiene que trabajar. Ella pasa, por lo tanto, gran parte de su tiempo en casa, donde puede contar con la ayuda doméstica de una sirvienta y con los servicios de un chófer. Sin embargo, no cultiva activamente esta vida de relativa inmovilidad en el entorno doméstico; su situación se describe más bien como una consecuencia forzada de su dependencia del marido. Ante el hábito irrespetuoso de éste de dejar sus cosas por todas partes, ella reacciona “[ordenando] ese caos convencida de que era el precio que tenía que pagar por ser la esposa de Antonio Golman, el prominente industrial que le financiaba todos sus caprichos y que le daba el

prestigio necesario para andar por el mundo con un presupuesto ilimitado” (BF: 118). Pero ya desde su primera caracterización se pone de manifiesto su deseo de apropiarse de un espacio personal verdadero, de construirse una subjetividad propia: “Anastasia [...] estaba convencida de que entender los caprichos del marido, y en ocasiones hasta solaparlos, era también parte de la reconquista de los espacios antes conquistados” (BF: 94-95). En breve, mientras que Johny Bocafloja opta por construir su identidad con relación a unos espacios estables y ‘propios’, Anastasia desea evadirse de una posición social privilegiada y segura para hacer suya una condición móvil y dinámica.

El recuerdo de su viaje al Cabo San Lucas, donde pasó dos semanas sola, es más que un mero desplazamiento físico; implica una huida de su casa y de su situación atascada en un matrimonio con un hombre del cual depende totalmente, como se infiere del deseo que siente cuando encuentra un hombre desconocido allí: “Ella estudiaba los escalofríos que le provocaba ese cuervo y concluía, mientras seguían caminando, que no era la mano la que le producía los escalofríos, sino la posibilidad cada vez más cercana de probar otro varón” (BF: 153-154). Pero también se podría interpretar este viaje —o el recuerdo del mismo— como una huida de la ciudad de México, ese lugar tan asfixiante: “Apuntó las narices al mar para llenarse de aire limpio los pulmones, quería empezar a diluir la contra de plomo que ganaban todos los días en la ciudad de México” (BF: 152). El carácter sofocante del D.F., además, no proviene únicamente del impacto físico de la bruma tóxica, sino también de la impresión de desorden y caos que Anastasia experimenta como habitante. Eso explica por qué disfruta tanto de la vista de la ciudad de México desde el avión: “Le pareció que la vida sería otra si pudiera ver siempre las cosas desde esa perspectiva. Todo estaba dispuesto con un orden escrupuloso. El sentido de las calles, la disposición de los edificios. Desde esa altura todos parecían estar seguros de sus actos” (BF: 150). Por más que le guste la visión panóptica de la ciudad, se da cuenta de lo ilusorio de esta visión aérea, así como de lo incontrolable del espacio urbano en

la superficie. Anastasia, entonces, entiende mejor que Johny Bocafloja que se ha vuelto imposible vivir en espacios estables. Ante tal situación, ella busca refugio en un espacio imaginario.

El imaginario más significativo al que acude Anastasia se observa sin duda en sus conversaciones por teléfono con Johny Bocafloja, durante las cuales pretende llamarse Morgana y entretiene a Bocafloja con el relato de sus vivencias inventadas con Orson. En la imaginación de Anastasia, Orson toma la forma de un personaje que trata en vano de localizarse en un lugar fijo y estable; una figura, pues, comparable hasta cierto punto con Bocafloja. Pero mientras que éste se aísla de la ciudad en su lugar de trabajo, el estudio de radiodifusión, Orson se refugia en su casa, lugar simbólico que se asocia tradicionalmente con valores como la comodidad, la tranquilidad y la seguridad. En su *Poétique de l'espace*, Bachelard (1957: 23-50) analiza la casa como el “espacio de la intimidad”. “Car la maison”, según afirma el filósofo francés, “est notre coin du monde. Elle est – on l’a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n’est-elle pas belle?” (24). Los valores con los que se asocia el espacio de la casa hace que podamos describirla como “le non-moi qui protège le moi” (24). De este modo, la casa es “un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité” (34).

Son precisamente los elementos destacados por Bachelard los que convierten la casa inventada de Orson en un espacio significativo. Hijo de un diplomático cuya carrera profesional mantenía “desmembrada a la familia desde que le funcionaba la memoria” (BF: 44), Orson ha pasado buena parte de su vida desplazándose de un lugar a otro. Como este modo de vivir le parece “desquiciante”, se propone “asentar sus huesos en un solo punto del mundo” (BF: 110), regresa a México y se instala en la casa familiar. Pese a su propósito inicial de “hacer las cosas por sus propios méritos” (BF: 111), pronto su vida se reduce al

espacio de la casa, donde se queda encerrado durante largos periodos. Pero la casa natal no posee en absoluto los valores de protección y de amparo que le atribuye Bachelard. En cambio, está llena de la misma bruma difusa que ocupa la ciudad entera, y que por lo tanto disipa las fronteras entre lo interior y lo exterior. El aislamiento voluntario de Orson no produce el efecto procurado de tranquilidad: “Pasaba días enteros sin salir de su casa, dibujando o durmiendo o viendo el techo, pero llegaba el día en que su encierro le parecía monstruoso, insalubre, pendejo [...]” (BF: 142). En un momento determinado, Orson empieza a imaginarse que hay un cuerpo de mujer en la cisterna en el patio. El espacio oscuro y recóndito de la cisterna se convierte en una obsesión para el personaje, y será el lugar de su muerte por accidente. También Bachelard asocia los espacios subterráneos con la irracionalidad y la locura, al caracterizar el sótano como “l’être obscur de la maison, l’être qui participe aux puissances souterraines” (Bachelard, 1957: 35). El hogar de Orson se describe, en otras palabras, como un espacio siniestro, que, en vez de producir tranquilidad y bienestar, lo lleva a la alucinación y la locura, y, finalmente, a la muerte. En resumen, se podría decir que Anastasia inventa una pareja que es totalmente incapaz de adaptarse al lugar “lleno de incoherencias” (BF: 183) que es la Ciudad de México.

El *alter ego* que Anastasia inventa para sí misma, en cambio, es un personaje que se adapta con facilidad a la condición humana profundamente cambiada con la evolución del mundo hacia la contemporaneidad. Efectivamente, Morgana es un personaje fundamentalmente móvil. Físicamente hablando, casi nunca deja de desplazarse, particularmente por las colonias más acomodadas de la ciudad y por las zonas de vida nocturna: “Piloteó su Golf por las partes altas de Insurgentes. Peinó completa la Zona Rosa. Cruzó la parte más fotografiable de Reforma. Ningún sitio le gustaba para detenerse” (BF: 30). Esta movilidad perpetua se explica tal vez por su situación familiar, que no le trae la sensación de encontrar en casa un espacio de intimidad (BF: 30). Así, se podría sostener que el *alter ego* imaginado de Anastasia constituye

una inversión de su propia personalidad: mientras que Anastasia, mujer casada y con hijos, pasa la mayor parte de su vida en los alrededores inmediatos de su casa, la joven Morgana se mueve por la ciudad, frecuentando de preferencia lugares donde rigen el anonimato y la impersonalidad, como moteles y bares, donde va “buscando amoríos efímeros, fugaces y devastadores” (BF: 71). La vida sexual de Morgana, en efecto, va marcada por contactos sexuales frecuentes y superficiales, carentes de intimidad, y por ciertas preferencias quizá insólitas, entre las cuales destaca su hábito de masturbarse en compañía masculina sin permitir que su pareja la toque. Es de notar que este tipo de contactos, al parecer de Morgana, son propios de la ciudad: “De estas incoherencias vive la ciudad de México, (...) las pasiones son difusas y acomodables. El más industrial de aquí mañana llevará a su mamá al mercado, o el más nene de Polanco [barrio lujoso en el D.F.] al rato sodomizará brutalmente a una secretaria” (BF: 183). Los recorridos de Morgana por la ciudad podrían sugerir que ésta constituye su territorio; en cambio, su perpetua movilidad, así como sus experiencias sexuales, frecuentemente solitarias, en lugares sórdidos y anónimos apuntan más bien hacia una renuncia a cualquier aspiración a la territorialización del espacio urbano.

La movilidad perpetua de Morgana y el papel dominante que suele asumir en sus contactos sexuales implican una desestabilización e inversión de los discursos tradicionales en términos de género, la cual permite leer la historia de Morgana como una reinvención o reescritura ~~del~~ *hada Morgana*, que aparece varias veces en historias y leyendas alrededor del rey Arturo, y que se ha convertido en un tópico literario de la mujer poderosa. Aquella figura de origen celta se caracteriza, especialmente en la tradición cristiana, por su sexualidad muy elaborada, rasgo que comparte con la Morgana de Soler (ver Rise, 2001). Además, su nombre en italiano, *Fata Morgana*, se ha aplicado a un fenómeno en la naturaleza que consiste en un espejismo que produce una imagen invertida de la realidad. La relación entre este fenómeno y la novela parece ser doblemente significativa. Por un lado, la imagen engañosa del espejismo se podría

relacionar con el efecto que producen las llamadas de Anastasia/Morgana en Johny, que queda como embrujado por la figura de Morgana. Por otro lado, el imaginario en el cual Anastasia Golman se refugia al inventar la figura de Morgana, representa en buena parte un ‘espejo’, una inversión de su vida diaria como ama de casa.

Cabe observar, no obstante, que para Anastasia también, Morgana no es más que un fantasma; la esposa frustrada resulta ser incapaz de dar el paso tan deseado, de escaparse de verdad. Al final del libro, logra sustraerse de su situación presente, pero no sin recurrir al homicidio. El carácter clandestino de la huida de Anastasia contrasta entonces brutalmente con el potencial heroico de la fuga soñada o imaginada: la verdadera ‘heroína’ de la novela, en definitiva, se encuentra en la imaginación de un personaje. *Bocafloja*, en este sentido, es a la vez un homenaje al arte de contar y un juego del gato y el ratón entre narrador y lector. Esta dimensión metanarrativa será más pronunciada aún en la novela *Nueve Aquitania*, en la que la Ciudad de México también desempeña un papel importante.

Redefiniciones del ‘propio’ en la megaciudad: *Nueve Aquitania*

Nueve Aquitania es una novela muy fragmentada que cuenta, en orden no cronológico, las peripecias de un personaje cuyo nombre verdadero nunca se revela y a quien solo conocemos —como a la mayoría de los personajes— por su apodo, ‘el Nómada’. La información ofrecida acerca de este personaje es tan escasa y dispar que el lector tarda mucho en poder formarse una imagen mínimamente coherente del protagonista de la novela, a quien encuentra en lugares y con ocupaciones diferentes, desde asistente de veterinario en Suiza a traficante de hachís en Lisboa. A través de fragmentos de la “Bitácora del Nómada” y otros retazos de información, se puede reconstruir la historia personal del protagonista. Egresado de Harvard y vicepresidente de finanzas en una empresa financiera multinacional en la Ciudad de México, se ve despedido por deshonor y termina dirigiendo una ‘multiempresa’ clandestina, cuyos empleados son niños callejeros. Cuando un político local decide mediatizar el asunto de

explotación de niños a fin de “remendar las fisuras por donde escapaba la gobernabilidad” en una ciudad asolada por la inseguridad, la falta de agua, la contaminación ambiental y las catástrofes naturales, el Nómada se ve obligado a abandonar México. Perseguido por el también anónimo ‘Superpolicía 218’, cuya persecución del Nómada se narra en tercera persona, el protagonista se lanza en un viaje que lo lleva a diferentes ciudades americanas y europeas y que recuerda varios tópicos de la tradición picaresca. Al final de la novela se revela que ambas líneas narrativas son inventos del guionista mexicano ‘El Sudaca’, colaborador del cineasta alemán Wim Wenders, quien está rodando una película en Lisboa (1). En lo que sigue, nos centraremos en la estancia del personaje en el Distrito Federal.

La causa del evento que desencadena la historia, es decir, el despido del Nómada de la empresa multinacional donde trabaja, y en consecuencia también de la elite financiera del D.F., no se menciona explícitamente sino que se insinúa mediante la inclusión en la novela de un correo electrónico enviado por el presidente de la empresa al vicepresidente de finanzas – es decir, el propio Nómada–. En este documento, la decisión de expulsarlo de la empresa se atribuye a la presión de una “coalición de mujeres indignadas”, entre las cuales una vicepresidenta, quienes afirman tener miedo de él (NA: 89-90). Estos detalles, además de la “solidaridad” que le manifiesta el presidente (varón), quien despide a regañadientes a quien reconoce como el principal responsable del auge financiero de la empresa, sugieren que el Nómada estuvo involucrado en un caso de acoso sexual.

La forma bajo la cual se presenta esta información importante para la trama, es decir, la inclusión de un e-mail, es característica. Efectivamente, *Nueve Aquitania* constituye una recopilación de capítulos que pertenecen a diferentes géneros textuales, como el artículo de prensa, la bitácora, la carta, el correo electrónico, el informe policial, etc. El conjunto se caracteriza por un aspecto extremadamente fragmentado y desarticulado, que dificulta al lector la tarea de recomponer el orden cronológico y lógico de la narración. El libro tiene la

forma de un rompecabezas, en el que es muy difícil relacionar las piezas pero donde al final todo encaja, o de un tablero de juego, en el que el desplazamiento de un peón de una casilla a otra no es motivado por una lógica sino por el azar. La falta de visión de conjunto del lector refleja, al parecer, el desplazamiento descontrolado del Nómada, cuya vida cómoda y propicia ha caído a pedazos. Los aspectos formales del texto impactan, pues, fuertemente en el proceso hermenéutico, y reflejan hasta cierto punto el desplazamiento sin rumbo aparente del protagonista. Como apunta Ottmar Ette en su libro *Literature on the move*, semejante conexión entre los movimientos espaciales al nivel de la trama y los movimientos metafóricos al nivel de la escritura y de la lectura se da con frecuencia en la literatura de viajes –género con el que *Nueve Aquitania* comparte algunas características–:

The comparison between author and traveler concerns not only the necessity and perils of the *se mettre en route* –whereby the writing process itself is symbolized as spatial movement– it refers also to the relation between each route and the great plan [...] Reading, too, is a kind of traveling (Ette, 2003: 27).

En primera instancia, el Nómada reacciona a la pérdida de su estatus –y, por lo tanto de un espacio ‘propio’ en el sentido de de Certeau– aferrándose a unos vestigios simbólicos de su pasado. Así lo vemos circulando por los barrios céntricos de la ciudad vestido de manera formal en su “mundo con aire acondicionado” (103), que es el modo en que el Nómada se refiere a su coche en su Bitácora. Un incidente a primera vista banal le hace comprender lo absurdo de tal actitud: cuando un joven lavavidrios sube a su coche y lo avería sin que el Nómada encuentre el tiempo de reaccionar, la velocidad y agilidad con la que el chico –luego apodado ‘la Liebre’ (NA: 105)– escapa le hacen ver que estos chicos son los mejor adaptados a las condiciones salvajes del espacio urbano. “Inmunes al ambiente tóxico y al sol tirano” (NA: 104), ofreciendo sus servicios de limpieza a la manera de un asalto, los chicos lavavidrios sacan provecho de las oportunidades que ofrece el espacio caótico del Distrito Federal. El Nómada decide aliarse con ellos en una ‘empresa’ que combina una organización

profesional, de la que se encarga él mismo, con la flexibilidad y las destrezas múltiples de los jóvenes. El nuevo director, en términos picarescos, la caracteriza como “una coalición para enfrentar mejor la vida” (105). Recurriendo a sus conocimientos de microeconomía adquiridos en Harvard, el Nómada opta por el modelo de una ‘multiempresa’ o ‘empresa de giro múltiple’ cuyo lema, significativamente, reza “Hacemos cualquier cosa” (106). En efecto, en la política de aceptación de encargos los criterios económicos predominan claramente sobre los morales, de modo que la empresa se mueve continuamente en una zona fronteriza entre lo legal y lo clandestino. Los jóvenes empresarios hacen todo por dinero: entre sus ocupaciones principales están el robo, los trabajos de construcción, el catering, el tráfico de drogas a escala pequeña y la prostitución –delito este agravado por el hecho de que todos los chicos sean menores de edad–.

A propuesta del Nómada, el negocio pasa a llamarse ‘Nueve Aquitania, Multiempresa’, en honor a la pasión del fundador por la vida y la poesía de Guillermo IX de Aquitania. Si este nombre en primera instancia se elige por su “trasfondo críptico”, y quizá cierto tono culto o elegante, acaba determinando el rumbo de la empresa, que se especializará en un servicio de fiestas a domicilio con servicios sexuales de parte de los chicos. Si bien el Nómada encuentra su inspiración para la nueva rama del negocio en la poesía amorosa de Guillermo de Aquitania, así como en el ritual del amor cortés o *Assag* con sus diferentes etapas (contemplación, abrazo, beso y caricias, sin llegar a una mayor consumación), los chicos y sus clientes ignoran estas instrucciones y se abandonan a bacanales que el Nómada se limita a contemplar. En realidad, el ritual del *Assag* describe perfectamente la sexualidad del propio protagonista, pues distintas mujeres afirman haber sido observadas por él, tanto en contextos íntimos como cotidianos, siempre sin contacto físico. En la novela se otorga a este hábito sexual –que muy plausiblemente está en el origen de su despido de la multinacional– un valor sumamente perverso. Así, cuando el Nómada rechaza la invitación de una cliente a participar

en una escena sexual con otra mujer dormida alegando que “prefiere verlas”, ella le responde que “[es] tan cerdo como [ella]” (NA: 124). En varios aspectos –su carácter ‘insólito’, solitario pero no íntimo, público pero sin entrega– la sexualidad del Nómada recuerda la de Morgana en *Bocafloja*. Si en el caso de Morgana, esta vida sexual poco convencional es un indicio de la libertad del personaje inventado, en el caso del Nómada –quien, al fin y al cabo, también es un personaje inventado que comparte tal vez más rasgos que su mera nacionalidad con su creador el Sudaca– es más ambigua. Por una parte, se percibe como ‘perversa’ por la mayoría de los personajes; por otra, contribuye al carácter inasible del personaje, quien elude tanto las tentativas del Superpolicía 218 para detenerlo como los intentos del lector de penetrar en su personalidad.

La misma actitud ambivalente caracteriza su relación con el espacio doméstico, espacio que el Nómada convierte en centro de operación de su empresa. Aunque se trata del lugar donde vive, su piso o departamento nunca ha implicado para el protagonista los valores simbólicos de la ‘casa’ de Bachelard. Eso se observa, por ejemplo, en un episodio al principio de la novela en el que, por una afección urológica dolorosísima, el Nómada tiene que dejar entrar a un vecino en el “espacio territorial del retrete” (15) para que le ayude. Esta entrada de un relativo desconocido al espacio más íntimo de la casa puede interpretarse como la decadencia total del valor *territorial* de este espacio. La instalación de la ‘multiempresa’ en el piso funciona, hasta cierto punto, como una reappropriación por parte del Nómada de un espacio que ha perdido sus valores estables. Aunque el piso pierde a partir de ese momento la función de ‘casa’ –en el sentido de ‘espacio íntimo’– sí constituye un lugar muy adecuado para organizar las acciones clandestinas de la organización. Además, paradójicamente adquiere algunos de los rasgos simbólicos asociados con la casa por Bachelard, particularmente debido al hecho de que el espacio se convierte en un lugar de convivencia para el Nómada y ‘sus’ niños. También

logran hacer de ella un lugar seguro gracias a una política activa de involucración de los vecinos:

El vecino que me había rescatado del espacio territorial del retrete cuando los aullidos de la piedra en el riñón, amenazaba con enviarnos a la policía, pero no encontraba quorum suficiente, sus intentos disciplinarios chocaban contra los tres vecinos que recibían puntualmente nuestras rentas y contra el conserje que nos cobraba una mensualidad por su silencio” (119).

Pero si para Bachelard, la casa constituye el ‘non-moi’ que protege el ‘moi’ y ofrece una “ilusión de estabilidad”, en *Nueve Aquitania* se desdibuja la frontera entre ‘yo’ y ‘no-yo’ y se adopta una actitud desengañada frente a las ilusiones: para el pícaro, la ilusión solo sirve para engañarles a los demás. La desterritorialización de los espacios privados o ‘propios’ resulta ser entonces la clave para la sobrevivencia en un mundo inestable y hostil. En suma, la estabilidad que les ofrece el espacio de la casa a los miembros de la empresa Nueve Aquitania es provisional y depende de una constante negociación. Así, el funcionamiento sólido de la ‘multiempresa’ ofrece un ejemplo de cómo se puede hacer del caos un sistema. Más que una ‘táctica’ de resistencia al poder, constituye un intento de recuperación de un control relativo y en estrecha connivencia con el poder central cuyo objetivo es la mera sobrevivencia. La Ciudad de México en *Nueve Aquitania* se retrata como una megaciudad en el sentido que le dan Koonings y Kruijt, en la que la violencia se ha convertido en la base de formas alternativas o ‘paralelas’ de orden, control, legitimidad e identidad y en la que

poverty, exclusion and violence (...) are increasingly intertwined in such a way that conventional distinctions between a formal, legal, institutional, peaceful (in short ‘ordered’ city) and its counterpoint (informal, illegal, non-institutional or ‘disordered’) more and more fail to have analytical and practical meaning (Koonings & Kruijt 2009: 2).

Al igual que la sede de la empresa es un lugar seguro gracias a los sobornos concedidos a los vecinos, el espacio de operación de las ‘cuadrillas de refinanciación’ –las que se dedican al robo y la reventa de los objetos sustraídos– tiene que ser negociado con la policía local:

A pesar de nuestras precauciones, la ley se había dado cuenta del movimiento. Haciendo gala de mi garra empresarial, pacté con ellos una cantidad fija a cambio de que nos dejaran trabajar en paz y una cantidad extra, también fija, si nos protegían del acoso de sus compañeros (NA: 114).

No existen, pues, en la Ciudad de México más cosas ‘fijas’ que el monto del soborno: han desaparecido las fronteras entre el ‘poder institucionalizado’, el ‘crimen organizado’ y las estrategias de sobrevivencia de los más desfavorecidos. Si el Nómada describe invariablemente las actividades ilegales de sus ‘empleados’ en términos micro-económicos, el quehacer de las instancias oficiales se podría referir con la misma facilidad en un vocabulario relacionado con el crimen.

En la novela, se rompe el *status quo* negociado con la policía cuando la atención mediática por una ola de niños ‘peregrinos’ dentro y fuera de la Ciudad de México incita al director de Seguridad Pública a elegir al Nómada como chivo expiatorio, inculpándole de “cuantos crímenes se necesitaran para fortalecer la imagen de la gobernabilidad del Estado” (156). Perseguido por el Superpolicía 218, el protagonista huye de la Ciudad de México. Como un pícaro del siglo XX tardío, vuelve a escapar varias veces de la policía, lanzándose en una peripecia sin fin que lo lleva a Manhattan, La Habana, Lisboa y finalmente a la naturaleza en Suiza. El viaje del Nómada no sigue un plan concebido con antelación. Más bien, la dirección de su huida se motiva por una fuerza externa, fuera de su control, es decir, la persecución por la policía, instrumento de un Estado corrupto y falto de seguridad jurídica. Paradójicamente, el policía que lo persigue no ve más claro en su itinerario y logra pisar las huellas del Nómada por una mezcla de suerte, buenos contactos y de la actitud comunicativa de las personas con las que se había cruzado el prófugo en sus peripecias, más que por sus propias dotes detectivescas.

Espacio urbano y espacio narrativo

Ciertos aspectos de la novela, como las descripciones de la actitud del gobierno y de la policía, invitan a interpretar la huida del Nómada como una manera de sustraerse a la máquina

panóptica del poder foucaultiana encarnada por estas instancias. Si es verdad que en *Bocafloja*, las tentativas de construir una red panóptica alrededor de sí son iniciadas por los personajes, en *Nueve Aquitania* es el Estado el que trata de funcionar como el centro desde el cual se controla todo. La campaña mediática acerca del abuso de menores de edad por el Nómada constituye en este sentido un buen ejemplo de cómo los medios de comunicación pueden ser usados a fin de crear una ilusión de totalidad, que implica un control sobre la opinión pública (García Canclini 82-83), al igual que el uso de las fuerzas policiales para captar al prófugo deben dar muestra de la eficacia del gobierno para ‘restablecer el orden’. Sin embargo, como ha demostrado nuestro análisis, el sistema de control del Estado es deficiente, totalmente infiltrado por la corrupción y funciona de una manera pareja a las instituciones de poder económico y al crimen organizado. No logrará detener el Superpolicía 218 al Nómada, quien, además, por sus rasgos de pícaro, puede contar con cierta simpatía del lector. Existe, empero, una instancia todopoderosa en el texto, a saber el Sudaca. Al igual que en *Bocafloja*, hacia el final de la novela aparece un personaje que introduce un nuevo nivel narrativo al revelarse el inventor de varios de los capítulos anteriores. En el caso de *Nueve Aquitania*, toda la novela resulta estar compuesta por el guionista de Wim Wenders, un mexicano que redacta sus textos en una habitación de la ‘casa-plató’ donde el cineasta alemán rueda su cinta y donde el Superpolicía 218 conoce brevemente al Sudaca poco antes de salir a detener al fugitivo Nómada. En efecto, la evasión del protagonista a Suiza, que sella el fracaso de la operación de persecución, se debe a una intervención del Sudaca, autor de la escena final protagonizada por los dos adversarios:

El Nómada se desplomó de la silla y siguió gritando dando vueltas por el piso. La cámara captó en picada el detalle de sus expresiones. 218 desenfundó su arma por primera vez en esta misión internacional, se agachó y olfateó los alrededores buscando algún elemento que esclareciera los hechos; de pronto todo le quedó clarísimo (...) [R]ecordó que el Nómada no regresaría a México, que huiría a Suiza a refugiarse en el rancho de Irene. (...) También sabía que iba a resolver de cualquier forma su fracaso internacional y que el asunto del

Nómada acabaría desvaneciéndose; lo había leído hacía una hora en el guión del Sudaca y apenas entonces se daba cuenta, carajo (NA: 195-196).

El carácter metaliterario y autorreferencial de este final encuentra eco en las numerosas referencias a películas, actores, escenarios y rodajes de películas en la obra, que refuerzan el efecto de simulacro que experimentan los personajes en los últimos capítulos. Pero las fronteras entre los niveles narrativos del ‘guión’ y de la ‘novela’ vuelven a desdibujarse al sugerirse una metalepsia, que hace coincidir el personaje del Nómada con el del Sudaca. Además de ciertos rasgos identitarios (procedencia, edad y sexo) que comparten estos personajes, hay dos indicios que se trata de la misma persona, el Nómada, que además de cartero y vendedor de hachís, se ha dedicado en Lisboa al oficio de guionista. El primero es el hecho de que la simpatía que sintió 218 por el Sudaca al encontrarlo en la casa-plató lo hace hesitar a la hora de detener al Nómada; el segundo, más claro, la reflexión que se hace el Sudaca al terminar de redactar dicha escena, acerca de la oportunidad de “incluirse como personaje de su propia trama” (197).

Conclusión

Las dos novelas de Jordi Soler, escritas respectivamente a finales de los años ochenta y finales de los noventa, reflejan imaginarios muy diferentes de la Ciudad de México. *Bocafloja* retrata la ciudad de una elite económica y cultural, fuertemente influenciada por la cultura popular anglófona y cerrada sobre sí misma, mientras que *Nueve Aquitania* se centra en los contrastes sociales y la falta de organización y seguridad en un espacio claramente ‘mega-urbano’, no solo en el sentido cuantitativo, sino sobre todo por el predominio de las relaciones de poder informales e ilegales. También el concepto de la territorialidad, así como las relaciones establecidas por los personajes con sus espacios privados, difieren considerablemente en las dos obras. En *Bocafloja*, asistimos a la desestabilización paulatina de unos espacios ‘propios’ en el sentido certeauiano, es decir, de unas posiciones de poder apoyadas en instituciones mediáticas y económicas, como la del radiolocutor Bocafloja, o de la familia del magnate

Golman, así como a la desterritorialización del espacio doméstico en el caso de Orson. El personaje de Anastasia/Morgana entabla una relación alternativa con el espacio, al renunciar a su posición subordinada en el lugar ‘propio’ de su hogar privilegiado y reivindicar una mayor libertad y autonomía a través de la movilidad y la imaginación. Su huida es a la vez una liberación y un sacrificio del territorio y de la intimidad. La trama de *Nueve Aquitania*, en cambio, arranca con la desterritorialización del protagonista de su lugar ‘propio’ (la empresa multinacional) y narra sus ‘tácticas’ de sobrevivencia, que consisten en una actitud pragmática respecto a la territorialidad, convirtiendo lo inestable en espacio propio, aceptando la falta de control absoluto y creando dentro del espacio fundamentalmente desordenado que es la megaciudad, cierto sistema caracterizado por su flexibilidad y su diversidad estratégica. Es gracias a esta capacidad de desterritorialización que el Nómada logra eludir las tentativas del Estado de establecer una organización ‘totalizadora’ del espacio. Si ambas obras enfatizan la difusión del orden y del poder en la megalópolis contemporánea, también ponen en escena a personajes que, a través de su poder verbal, ejercen un control ‘totalizador’ sobre el espacio narrativo. Anastasia Golman en *Bocafloja* y ‘el Sudaca’ en *Nueve Aquitania* efectivamente manipulan la narración de modo a despistar al lector y hacerle perder la ‘visión de conjunto’. El texto literario se muestra por tanto tan inestable y fragmentado como el espacio urbano. No obstante, si la ciudad carece de instancia ordenadora, el lugar central concedido a estos personajes ‘fabuladores’, co-autores de la trama, termina por corroborar el poder de la palabra. El autor/narrador en estas novelas se sitúa irónicamente en una torre panóptica desde la que observa y dirige deambular del lector en cuanto practicante, usuario o consumidor del espacio narrativo.

Notas

(1) Varios elementos de la trama de *Nueve Aquitania* hacen referencia a la película *Lisbon Story* (1994) de Wenders, como la presencia de músicos fadistas o el hecho de que el

ayudante de Wenders en la novela lleve el mismo apellido (Winter) que el protagonista de la película. *Lisbon Story* comparte su carácter autorreferencial con el libro de Soler.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Impreso.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990 [1980]. Impreso.

Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Impreso.

Grabner, Cornelia. "Los ritmos de la megalópolis: La poesía en voz alta en la Ciudad de México y en Spanish Harlem, Nueva York". Nanne Timmer (ed.). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013. 175-194. Impreso.

Haesbaert, Rogério. *El mito de la desterritorialización*. México : Siglo XXI, 2011. Impreso.

Koonings, Kees & Kruijt, Dirk (eds.). *Fractured Cities. Social Exclusion, Urban Violence and Contested Spaces in Latin America*. New York/London: Zed Books, 2007. Impreso.

Koonings, Kees & Kruijt, Dirk, *Megacities. The Politics of Urban Exclusion and Violence in the Global South*, New York/London, Zed Books, 2009. Impreso.

Lindón, Alicia, "Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano-Regionales* 33.99 (2007): 89-99. Web: < <http://www.scielo.cl/pdf/eure/v33n99/art08.pdf> >

Lindón, Alicia, Miguel Angel Aguilar y Daniel Hiernaux (Coords.). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos, 2006. Impreso.

Rise, Brian Edward. "Morgan le Fay". *Encyclopedia Mythica*. Web. 29 Oct. 2013. <http://www.pantheon.org/articles/m/morgan_le_fay.html>

Soler, Jordi. *Bocafloja*. México: Debolsillo, 2012 [1988]. Impreso.

---. *Nueve Aquitania*. México: Alfaguara, 1998. Impreso.

Timmer, Nanne (ed.). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013. Impreso.